



## **Identidades fracturadas: comedia y ruptura con el pasado en los textos culturales de Martín Rejtman y Doris Dörrie**

Rubino, Atilio Raúl<sup>1</sup>  
IdIHCS – UNLP  
atiliorubino@yahoo.com.ar

**Resumen:** Este trabajo se propone analizar los textos literarios y cinematográficos de la alemana Doris Dörrie y el argentino Martín Rejtman, haciendo especial énfasis en el modo en que ambos rompen con la revisión del pasado y la historia que caracteriza al cine anterior. Tanto Dörrie como Rejtman se oponen a la necesidad de tratar temáticas de importancia y fuerte peso social y político que se podía apreciar en los campos culturales anteriores, en especial, el nazismo y la postguerra en el nuevo cine alemán y la dictadura militar en el cine argentino de la recuperación democrática. Por último, es interesante pensar en las coincidencias en el tratamiento de las identidades y del cuerpo.

**Palabras Clave:** Martín Rejtman - Doris Dörrie - Identidad - Cuerpo - Memoria

**Abstract:** This paper studies the cinematic and literary texts of the German director Doris Dörrie and the Argentine Martín Rejtman, with special emphasis on the manner in which both break with the revision of the past and the history that characterized the previous film. Both avoid the treatment of important topics in the social and political development of the past, especially, the Nazism and the postwar in the New German Cinema and the military dictatorship in the Argentine cinema of the eighties. Finally, it is interesting to think about the similarities in the treatment of identity and the body.

**Keywords:** Martín Rejtman - Doris Dörrie - Identity - Body - Memory

### **Introducción**

Cuando, en 1996, Martín Rejtman estrena *Rapado* [1992], su primer largometraje, no se le dio la importancia que tendría más adelante. Con el tiempo, se convirtió en una precursora de lo que se conoce como el Nuevo Cine Argentino. Las temáticas de la película, la forma narrativa, los personajes, etc., rompían con lo que se venía haciendo en el cine anterior. Desde entonces, los distintos relatos literarios y cinematográficos de Rejtman van a estar

---

<sup>1</sup> **Atilio Raúl Rubino** es profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Actualmente se desempeña como Adscripto Graduado de la Cátedra de Literatura Alemana y como Ayudante Diplomado en el Curso de Ingreso a las Carreras de Licenciatura y Profesorado en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE) de dicha Universidad. Es becario doctoral de la UNLP con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS).



ocupados por personajes que parecen vacíos de ideología, de política, errantes, como fantasmas.

Casi una década antes, en 1984, Doris Dörrie estrena en Alemania (RFA) la película que la haría exitosa en todo el mundo, *Männer...* También con ella en el ámbito alemán nace un nuevo período en el cine que deja atrás las búsquedas, temáticas y estilos del *Neuer Deutscher Film*<sup>2</sup>. Sus personajes dan cuenta de una época en la que se han perdido los ideales que los caracterizaron décadas antes.

Tanto Dörrie como Rejtman tienen la extraña cualidad de dedicarse a dos actividades, la literatura y el cine, sin que una relegue a la otra. En ambos casos, es necesario pensar su escritura literaria en relación al cine y al campo del cine. Ambos vuelven la vista sobre el presente para retratarlo caracterizado por cierto desgano. Como modo de oponerse a la seriedad del cine anterior, apelan al artificio del absurdo y a la comicidad.

Este trabajo se propone analizar los textos literarios y cinematográficos de la alemana Doris Dörrie y el argentino Martín Rejtman, haciendo especial énfasis en el modo en que ambos rompen con la revisión del pasado y la historia que caracteriza al cine anterior. Tanto Dörrie como Rejtman se oponen a la necesidad de tratar temáticas de importancia y fuerte peso social y político que se podía apreciar en los campos culturales anteriores, en especial, el nazismo y la postguerra en el nuevo cine alemán y la dictadura militar en el cine argentino de la recuperación democrática<sup>3</sup>. En ambos casos, recurren a la

---

<sup>2</sup> Se denomina *Neuer Deutscher Film* [Nuevo Cine Alemán] al período cinematográfico de la República Federal Alemana (RFA) que va desde 1962 (la firma de lo que se conoce como el manifiesto de Oberhausen) hasta 1982 (la muerte de uno de sus exponentes más destacados: Rainer Werner Fassbinder). El *Neuer Deutscher Film* estuvo constituido, básicamente, por una nueva generación de jóvenes realizadores que se proponían renovar un cine que consideraban anquilosado. A grandes rasgos, se trató de un cine de autor que se oponía al cine más comercial y a las grandes producciones norteamericanas. Por lo general, se puede decir que los representantes del *Neuer Deutscher Film* se preocupaban por asuntos de importancia humana, por los problemas de la juventud y la revisión del pasado histórico y la posguerra, así como por una renovación y experimentación formal.

<sup>3</sup> Emilio Bernini (2008) afirma que con *Rapado* se abre una nueva línea en el cine argentino “que ya no responde a los intereses característicos de los cineastas de la década del 80, que en gran parte se habían volcado a revisar, de modo no siempre parejo, el proceso político impuesto por el terrorismo de Estado en la década anterior. Con el primer filme de Martín Rejtman, el nuevo cine elige la narración de historias cuya mirada sobre el mundo excluye el pasado y, especialmente, el pasado político argentino. El mundo de los relatos es ahora el del



comedia (con la vista puesta en la comedia de situación americana) y, en este sentido, sus textos dan cuenta de una época que se caracteriza por la despolitización y el vaciamiento ideológico. Por último, es interesante pensar en las coincidencias en el tratamiento de las identidades como algo que, en sus textos literarios y cinematográficos, se busca pero nunca encuentra su centro, como algo movable que intenta fijarse en objetos y elementos que resultan superficiales y momentáneos, pero sobre los que se asienta todo el peso de una identidad fracturada por ese pasado que no se quiere o no se puede revisar. Al mismo tiempo, la mirada sobre el propio cuerpo se vuelve extrañada, puesto que lo que le otorga esa identidad resulta ajeno y transferible.

### **Martín Rejtman**

Es evidente que entre los relatos literarios y las películas de Martín Rejtman existe una fuerte unidad. Podemos decir que ambos forman parte de un mismo proyecto creador. Rocío Gordon denomina al estilo de Rejtman “estética de la inercia”:

“Sus textos y películas crean un mundo aparentemente sin motivaciones que podría estar formulando una mirada sobre la contemporaneidad. La base de esta estética radicaría en la postulación de una movilidad generada por una concatenación de eventos, pero que no tienen ni causas ni finalidades concretas” (Gordon, 2001: 290).

Los personajes de Rejtman no persiguen una finalidad ni se mueven motivados por razonamientos o decisiones de importancia, sino que actúan de manera caprichosa, infundada. Los personajes se caracterizan por la apatía, pareciera que todo les da lo mismo. En ese contexto de personajes que se mueven sin motivación alguna, de relatos que no tienen un fin (Bernini, 2008: 36), etc, las identidades aparecen fracturadas, descolocadas, descentradas. Los personajes son tratados narrativamente como objetos (muchas veces,

---

propio presente; las historias no encuentran ya justificación en la importancia (histórica, política o social) de su tema como en el cine de los mayores. Con estas historias sin relevancia, los nuevos cineastas se alejan del pasado cinematográfico argentino” (8-9)



objetos de mercado), y, en cambio, los objetos adquieren una importancia desmedida, una densidad simbólica que reemplaza las identidades de las personas.

Por ejemplo, en el caso de la película *Silvia Prieto* (1999), hay un conjunto de personajes que parecieran no tener rasgos centrales o personales que los distingan y que, en cambio, se caracterizan por su movilidad. Se puede ver claramente en las tres parejas de la película. Silvia (Rosario Blefari) y Brite (Valeria Bertucelli) se intercambian los ex-maridos: Silvia comienza a salir con Gabriel (Gabriel Fernández Capello), el ex-marido de Brite, quien sale con el ex-marido de Silvia, Marcelo (Marcelo Zanelli). La tercera pareja de la película está conformada por Garbuglia (Luis Mancini) y Marta (Susana Pampin), quienes se conocieron en un programa de televisión y cuya relación se basa en los lazos comerciales que establecen con el canal<sup>4</sup>. En este contexto de personas intercambiables, los objetos adquieren mayor dimensión simbólica, supliendo esas identidades vaciadas de los personajes. Hay una serie de objetos que pasan de mano en mano y van obteniendo una densidad mayor que los propios personajes. Muchos de estos elementos, a su vez, sirven como nombres, dan nombre a los personajes y, con ello, le dan carnadura, densidad interior. Los protagonistas se definen más por estos objetos que son variables, intercambiables, que por una suerte de interioridad inmóvil o esencial, inexistente en estos personajes de Rejtman<sup>5</sup>. El elemento más importante es el

---

<sup>4</sup> Es interesante también todo lo que ocurre alrededor del video de bodas de Marcelo y Silvia. Primero, Marcelo lleva a Brite a comer a la casa de su ex mujer para mirar juntos el video. A su vez, este video va a reemplazar al de los otros dos casamientos de la película: el de Garbuglia y Marta (pagado por el canal) y el de Brite y Marcelo (que aprovechan la fiesta pagada por el canal para casarse sin que se den cuenta). Este mismo video es el que Silvia le muestra a Walter, el ex-presidiario que sale de la cárcel cuando ella va a buscar a Gabriel. Gabriel le había pedido que le grabe el casamiento de la tele, pero ella programó mal el VCR, entonces le muestra a Walter, el compañero de celda de Gabriel, su propio video, como si todos los casamientos dieran lo mismo. Al respecto, Gonzalo Aguilar afirma que “lo que Silvia hace acá es un acto de desprendimiento: deja que la serie haga sus cosas mientras ella se declara prescindente” (Aguilar, 2010: 90).

<sup>5</sup> Mariana Sanjurjo (2007) trabaja en profundidad el tema de la identidad en las películas de Rejtman a partir de tres ejes: los nombres, los cuerpos y los lugares. Según Sanjurjo, en las películas de Rejtman se produce una “puesta en tensión de estructuras identitarias” (138) entendidas en términos modernos, es decir, “la unidad de consciencia de un sujeto que es dueño de sus propios pensamientos, acciones y cuerpo, y puede atribuirlos todos a un origen inequívoco (...)”. En contraposición a esta noción de identidad caracterizada por la unidad, la

que le da el título, el nombre de la protagonista<sup>6</sup>. Pero hay otros. Uno de ellos es el saco Armani que Silvia roba, el cual prestará su nombre al dueño del mismo. Luego, le regala el saco a Gabriel, quien se lo vende a Marcelo y éste, a su vez, debe vendérselo a su dueño original, Armani. Otro objeto importante es la lámpara que Silvia hace con una botella de whiskey que toma Gabriel para regalársela a Silvia Prieto 2 (Mirta Busnelli) pero que, sin embargo, se arrepiente y se la da a Gabriel, quien, de adolescente, era llamado “lámpara de botella”<sup>7</sup>. Brite, por otro lado, lleva el nombre del jabón en polvo del cual es promotora. Otro elemento es la muñequita-Silvia Prieto. Gabriel la trajo de Los Ángeles para regalársela a su ex mujer porque le recordaba a ella. Brite, sin embargo, se ofende y considera que es más parecida a Silvia, a quien se la regala. Luego Silvia se deshace de ella tirándola. Uno de los pocos primeros planos de la película sigue los acontecimientos de la muñequita tirada, hasta que un chico la recoge. Otros objetos, como el canario, el tapado o el contestador automático, tienen una función similar en la película.

El caso de *Los Guantes Mágicos* (2003) es distinto, ya que se podría hablar de cuerpos protésicos. Los personajes completan su entidad con objetos que los complementan y sin los cuales están incompletos: el auto para Alejandro (Gabriel Fernández Capello), las pesas y aparatos de gimnasio para

---

propiedad de sí y la transparencia (...), la noción de identidad que se despliega en los filmes de Rejtman resiste desde la tensión los intentos por reconducirla a un núcleo elucidado o elucidable de mismidad” (138).

<sup>6</sup> El intercambio y circulación de un nombre también se da en otras de sus películas y en algunos cuentos. Por ejemplo, en “Núber” (Rejtman, 2007, 7-16), el nombre que da título al cuento va adquiriendo diferentes sentidos a lo largo del relato. Primero es un nombre sin significado ni referencia (no se sabe si refiere a una persona o a un perro), luego es un conejo (aquí ya simboliza las diferentes figuras masculinas en el cuento, el padre de Ana, su novio y el novio de su madre). Finalmente, se pierde en medio de una masa de conejos, en la cual resulta imposible distinguir a Núber, y éste pasa a ser todos o cualquiera de ellos. Según Bernini (2008), “los nombres repetidos remitirían en el filme menos a un problema de identidad que a circuitos de intercambios que tienen su base en una construcción plana de los personajes o en una suerte de interioridad vaciada por las cuales es posible trabajar el nombre como significante y abrir así juegos que culminan en el documental con las Silvia Prieto reales, con lo que, aquí, nada diferencia al documental de la ficción. Varios cuentos reiteran de diversos modos la circulación de objetos (pelucas, remeras, skates) y el intercambio de los nombres propios, pero nunca llegan a lo que Silvia prieto lleva a cabo” (38).

<sup>7</sup> El apodo “lámpara de botella” también aparece primero como un significante sin significado ni referencia, ya que Marcelo sabe que llamaban así a alguien pero no recuerda ni a quién ni por qué. Por otro lado, las confusiones entre los tres personajes masculinos funcionan como un gag que recorre la película. Se conocen de chicos, de adolescentes, pero el tiempo ha borroneado los recuerdos y no saben quién es quién.



Luis (Diego Olivera), su disco para Piraña (Fabián Arenillas). En los casos de Susana (Susana Pampin), Cecilia (Cecilia Biagini) y Leonardo (Leonardo Azamor), por otro lado, tenemos cuerpos-fármaco<sup>8</sup>. Estos personajes son *cyborgs*, cuerpos tecnológicos, pero asexuados<sup>9</sup>: la libido se fija en los objetos y no en cuerpos humanos. En esta película, la sexualidad es vista de manera distanciada y deconstruida. No hay ni deseo ni placer sexual. Los actos sexuales forman parte del mismo intercambio de objetos y personas, son un bien de mercado o forman parte del deambular errante de los personajes, de la maquinaria cotidiana, de la rutina que los aliena. Se constituye un cuerpo-máquina. El cuerpo de Luis, por ejemplo, es construido por los fierros, los aparatos de gimnasio y su alimentación. Su cuerpo es su trabajo. Es un cuerpo pornográfico. En la película, el sonido del jadeo de la ejercitación y del acto sexual filmado para una película porno se confunden y generan como una música, una melodía, como ocurría con la máquina registradora en el cuento "Barras" (Rejtman, 2011: 39-71). Además, cuando todos ven la película porno que Luis filmó en Argentina, ni siquiera su hermano puede distinguir su cuerpo deshumanizado (objeto) en la maquinaria porno-sadomasoquista.

Algo similar puede decirse del personaje de Lucio en *Rapado*. Cuando pierde su moto, objeto que lo completaba, decide raparse la cabeza. De manera simbólica, se trata de vaciar la cabeza de los significantes que son ajenos, impuestos por la generación anterior, aquella que usó el pelo largo como rebeldía frente a las normas y como símbolo de liberación del cuerpo. Al respecto, es interesante mencionar el cuento "Algunas cosas importantes para

---

<sup>8</sup> Beatriz Preciado (2008) llama Farmacopornográfico al régimen actual de control de cuerpos y subjetividades, ya que en él ya no se controlan a los sujetos mediante la disciplina externa sino que las tecnologías de subjetivación actúan desde adentro, se convierten en cuerpo. Si pensamos en términos del régimen farmacopornográfico, entonces, estos cuerpos de *Los Guantes Mágicos* serían una estilización cómica de los cuerpos entendidos en términos posmodernos, una dimensión que remite a, en palabras de Mariana Sanjurjo (2007), "una no claridad de las fronteras, a zonas donde lo propio es ya irremediabilmente inapropiable, y a la sospecha de que incluso la materialidad del cuerpo es siempre ya máscara, de que no hay desnudez posible" (145).

<sup>9</sup> Según Mariana Sanjurjo (2007), "en *Los Guantes Mágicos* las cuestiones del cuerpo en su mayor parte se cuentan, se nombran, como para no olvidar que el cuerpo siempre está ya atravesado por el lenguaje (incluso en la acción muda), que no hay experiencia del cuerpo sin más, que el cuerpo es también interpretación" (144).

mi generación” (Rejtman, 2007: 87-112)<sup>10</sup>. Desde su título resulta muy irónico respecto a los sentimientos generacionales. El cuento comienza así: “Hay ciertas cosas que mi novia me dice demasiado seguido. Por ejemplo, el sábado pasado no se cansó de repetirme que quería que me cortara el pelo” (Rejtman, 2007: 87). Aquí aparece como algo muy importante el pelo, como algo constitutivo de lo que esta persona es. Sin embargo, no tiene el mismo significado que tenía el pelo largo para la generación anterior. Aquí no se hace significar libertad al pelo: “Entré al baño, me desvestí y me metí bajo la ducha. El agua pegó contra mi cuerpo y tiré la cabeza hacia atrás: ahora que tenía el pelo completamente mojado pensé que nada en el mundo podía hacer que me lo cortara” (Rejtman, 2007: 88).

Esta relación con la generación anterior también puede verse en *Los Guantes Mágicos*. Los personajes de esta película están cerca de los cuarenta, fueron jóvenes en los 70. Lo que marca el puente con esa época es el recital de León Gieco<sup>11</sup> que funciona como *leitmotiv* en la película. Cada vez que aparece la canción en la televisión, los personajes se quedan mirando paralizados. Como comenta el propio Rejtman:

“Tiene que ver con el estado de un personaje de cerca de 40 años hoy, en el momento de hacer la película, y el estado de ese personaje veinte años antes. Ve ese video y podría ser una de las personas que está entre el público. Se ven planos del público. Yo me encontré un día haciendo *zapping*, viendo esa escena de “Rock hasta que se ponga el sol” en la televisión, y me quedé boquiabierto: ‘¿Qué es esto que estoy viendo?’. ¿Cómo pudimos haber llegado hoy a lo que llegamos? ¿Cómo puede ser que hayamos sido así,

<sup>10</sup> En el mismo cuento, “Algunas cosas importantes para mi generación” como en la película *Rapado*, se insinúa la homosexualidad de los personajes, pero con cierta apatía, como si diera lo mismo, o bien, una sexualidad en movimiento, no fijada ni sistematizada. El narrador sale el sábado a la noche con su hermano Matías, Fabián, un amigo de éste, y el hermano de Fabián. Van a un cine porno a hacer tiempo antes de llevar al hermano del amigo de su hermano al aeropuerto para viajar a Río de Janeiro. Después de un rato, se produce un incidente y Matías y Fabián van a quejarse, buscan al acomodador y, enojados, deciden irse y el narrador se da cuenta de que estaban mirando una película gay: “Matías y Fabián se pararon y yo aproveché para hacer lo mismo. Recién entonces me di cuenta de que en la película que nos había tocado había sólo hombres” (Rejtman, 2007: 92)

<sup>11</sup> Se trata de la canción “Hombres de hierro”, de León Gieco interpretada en el Buenos Aires Rock, 1971.



que hayamos tenido esa frescura, esa ingenuidad?” (Bernini, 2008: 83).

Cuando los personajes se enfrentan a este video, es como si se vieran a sí mismos y no supieran qué pasó con ellos, como si no se reconocieran, porque aquello que fueron, por lo que lucharon y en lo que creyeron se dejó atrás para (sobre)vivir en un mundo gobernado por la apariencia, el mercado, un mundo sin posibilidades de trascendencia ni personal, ni mucho menos, grupal, generacional.

### **Doris Dörrie**

Desde la realización de su primera película, *Rapado* (1992), Martín Rejtman se constituyó en referente de una nueva generación de cineastas argentinos. Algo similar puede decirse de Doris Dörrie casi una década antes en el ámbito alemán. Cuando en 1984 estrena *Männer...* tomando como modelo la comedia norteamericana, nutrida por exiliados como Billy Wilder y Ernst Lubitsch, ésta se convierte en un inusitado éxito, cosechando, sin embargo, las críticas más devastadoras. A partir de esta película, la realizadora construye su universo literario y cinematográfico, en clara oposición a ciertas tendencias de lo que se llamó el *Neuer Deutscher Film* [Nuevo Cine Alemán]. En particular, se puede decir que los representantes del *Neuer Deutscher Film* se preocupaban por asuntos de importancia humana, por los problemas de la juventud y la revisión del pasado histórico y la posguerra, así como por una renovación y experimentación formal. Doris Dörrie evita la densidad política, ideológica y formal que caracterizó al *Neuer Deutscher Film*, para proponer comedias románticas al estilo norteamericano. Sin embargo, no se la puede considerar ligera, superficial y apolítica. Sus primeros relatos dan cuenta de una época de despolitización, representan el desinterés político que se vivió durante la cancillería de Helmut Kohl (1982-1998) (Utz, 2004: 180). Dörrie critica a los jóvenes por haber dejado de lado los ideales de cambio social que sostuvieron en las décadas anteriores para ocuparse del crecimiento socio-económico individual.



En los textos literarios y cinematográficos de Dörrie, las identidades se encuentran muy intrincadas con lo superficial, con lo que recubre el cuerpo. Elementos como el disfraz, la máscara, el traje, la (segunda) piel, el maquillaje, el peinado, la vestimenta, etc, adquieren una dimensión simbólica similar a la que veíamos en Rejtman. Sin embargo, aquí las identidades se constituyen a partir de la visión del otro, de lo que se ve, de lo que se percibe, por eso éstas pueden cambiar al cambiar las apariencias.

Así, por ejemplo, los cuatro cuentos que componen su primer libro, *Liebe, Schmerz und das ganze verdammte Zeug*, se centran en este tipo de transformaciones. En “Männer...”, se hace mucho hincapié en la cuestión del traje y de cómo cambia la percepción de las personas. Julius se convierte de yuppie en hippie e incita la transformación contraria en Stefan<sup>12</sup>. En “Geld”, Carmen se transmuta de ama de casa fea y gordita en *femme fatale* (y en una ancianita, y en una dama extravagante y en un señor)<sup>13</sup>. En “Mitten ins Herz”, Anna cambia de personalidad cuando tiñe su cabello de azul y, como una especie de Mr Hyde, se convierte en asesina. En “Paradies”, Lotte, una campesina vulgar, se convierte en Angelika, su amiga de la infancia, una mujer de ciudad, y consigue obsesionar al marido de ésta. Hay en el fondo de estas transformaciones un constante deseo de ser otro que tiene que ver con el lugar que ocupan las personas y sus individualidades en las sociedades desarrolladas<sup>14</sup>.

En este sentido, Dörrie critica a la generación alemana que planteó en

<sup>12</sup> Para una lectura de las cuestiones de género y *queer* en la versión cinematográfica de *Männer...* (1984), cf. Vibeke Petersen (2004) y Susan Kasouf (2004), quienes sostienen, con distinto énfasis, que la película pone de manifiesto los rituales de reproducción de valores patriarcales y heterosexuales, pero que éstos están mostrados de manera homoerótica.

<sup>13</sup> El cuento “Dinero” constituye una parodia del género cinematográfico de *gangsters* y la comedia romántica. Para una lectura en este sentido, cf. Moeller (2004).

<sup>14</sup> Al respecto, afirma Dörrie en una entrevista: “Lo que me interesa siempre es presentar personajes que sueñan con ser diferentes de lo que son. Creo que se trata de un fenómeno de nuestro siglo que termina: se nos presentan muchas posibilidades entre las que podemos elegir, cosa que en épocas anteriores no ocurría. Por ejemplo, las mujeres: gracias a la píldora y otros métodos anticonceptivos, podemos decidir si queremos o no tener hijos; (...) Cambios decisivos respecto a un pasado bastante reciente. La independencia económica de la mujer, el derecho a divorciarse... El espectro que se nos abre es muy grande y el poder elegir es algo nuevo. Pero también se vive gran confusión: qué elegir cómo vivir en esta encrucijada de la que salen tantos caminos. Es un gran tema que inspira mis cuentos y novelas” (Soto, 1999).

los sesentas ideales reformistas y revolucionarios. Los jóvenes del 68 querían cortar vínculos con las generaciones anteriores, pues las consideraban todavía cómplices del nacionalsocialismo, querían deshacerse de los ideales burgueses y capitalistas y buscaban un mundo mejor, con igualdad no sólo social sino también sexual. Lo que denuncia Dörrie en los cuentos y películas de su primera etapa es que esta generación creció olvidando esta época e intentando conseguir únicamente su propio beneficio socio-económico personal. Respecto al cuento “Männer...” y su versión cinematográfica, Jennifer Taylor (2004) habla de dos modelos de masculinidades en relación a la generación del 68:

“Dörrie does seem to have a specific image in mind for her spoof. Julius and Stefan are clearly marked as representatives of this generation. More specifically, as graphic designers they are linked to visual artist from the generation of 1968 (Taylor, 2004: 45.).

En efecto, no sólo constituye una crítica a la generación política del 68, sino también al *Neuer Deutscher Film*, naciente en esas épocas:

“If *Men* is about the masculine identity of the generation of 1968, then the New German Cinema's film, intended to revolutionize form and content, are exposed by Dörrie's reading as gendered and thus not revolutionary for every viewer (Taylor, 2004: 46)

La cuestión de fondo es un planteo que considera las identidades como algo muy intrincado con la apariencia física y con lo superficial, unas identidades que no encuentran su centro y por eso se fijan en objetos y elementos que resultan superficiales y momentáneos, pero sobre los que se asienta todo el peso de una identidad fracturada<sup>15</sup>.

## Conclusiones

A modo de conclusión, es preciso preguntarnos el porqué de esta unión que parece un tanto injustificada entre una alemana a mediados de los años

---

<sup>15</sup> Para un análisis de las identidades nacionales y el cruce con la perspectiva de género en la película *Bin ich Schön?* [*¿Soy Linda?*, 1998] y los cuentos en los que se basa, cf. Peter McIsaac (2004 y 2007).



ochenta y un argentino a principios de los noventa. El acercamiento y la comparación de dos autores tan alejados en el tiempo y en el espacio quizá nos permitan apreciar cómo se dan procesos similares en ambos casos. Tanto la dictadura militar en Argentina como el Tercer Reich en Alemania han sido momentos históricos que marcaron a varias generaciones posteriores, incluso a aquellas que no lo han vivido o que no poseen recuerdos sobre ello. Es muy interesante cómo en autores y cineastas que intentan evitar ciertos temas tan concurridos (y, por eso, muchas veces cristalizados y anquilosados) en las generaciones anteriores, aparece como tema recurrente la cuestión de la identidad y cómo en ésta aflora la marca de ese pasado doloroso (vivido o no), que aunque se quiera evitar, está ahí. Tanto en el caso de Rejtman como en el de Dörrie, se puede decir que ambos dan cuenta de nuevas realidades que no se podían contar con el sistema de representación anterior (sobretudo cinematográfico). De esta forma, los cuerpos, saturados por esos discursos sociales que hegemonizaron el campo cinematográfico anterior, se revelan tratando de deshacerse de ellos o bien evidencian su carácter superficial y transitorio al poder mutar como se cambia un vestido. El cuerpo-envase de Dörrie pone de manifiesto y denuncia cómo la generación del 68 dejó de lado las perspectivas políticas e ideológicas en pos del beneficio socio-económico personal. El cuerpo-objeto de Rejtman denuncia el carácter de bien de mercado en que se han convertido las personas. Pero a su vez, muchos de sus personajes logran deshacerse del imperativo económico y generan un valor-otro, un valor propio, no económico, a partir del capricho, del sinsentido, que revierte la racionalidad moderna. Por lo general, se trata de un volver a empezar, como de un volver al grado cero de la significación de los cuerpos para desligarlos de las tradiciones discursivas que lo han constituido.

Según Beatriz Sarlo, Rejtman da cuenta de una época de vaciamiento ideológico y político, de “un mundo sin cualidades, un mundo del postrabajo, de identidades planas, sin volúmenes,” (Sarlo, 2003: 142). Sarlo afirma que estos tipos de trabajos, sólo cuantitativos “no hacen a la identidad del sujeto, no le proveen un suelo que lo constituya” (Sarlo, 2003: 134). Elsa Drucaroff, en



cambio, encuentra gestos de rebeldía e inconformismo en la banalidad y el capricho de sus personajes (Drucaroff, 2011: 125). En esa errancia que los caracteriza, en esa movilidad constante, Drucaroff ve la ruptura de los puentes intergeneracionales (Drucaroff, 2011: 323), la falla en la generación anterior que no ha sabido hacerse cargo de sus fracasos y dejar lugar a los más jóvenes. Desde esta perspectiva, raparse la cabeza es oponerse a ese sistema de sentidos heredado y obstruido, pero dejarse el pelo largo también lo es, porque el cuerpo comienza a significarse a sí mismo, comienza a ser solamente cuerpo, lo que no es para nada poco.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Bs. As.: Santiago Arcos, 2010.
- Bernini, Emilio. *Estudio Crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*, Bs. As.: Picnic, 2008.
- Dörrie, Doris. *Hombres, hombres... (y otros relatos)*. Traducción de Ana M. de la Fuente. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Bs. As.: Emecé, 2011.
- Gordon, Rocío. "Cine y literatura en Martín Rejtman: estética de la inercia y contemporaneidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N°73 (2011): 289-305.
- Kassouf, Susan. "'I want to take you on my banana boat' A queer reading of Doris Dörrie's Men". *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Eds Birgel, Franz A. y Klaus Phillips. Lanham, Md.: Scarecrow press, 2004: 60-68.
- Mclsaac, Peter M. "North-South, East-West: Mapping German Identities in Cinematic and Literary Versions of Doris Dörrie's Bin ich Schön?". *The German Quarterly*. Vol. 77, N° 3 (verano 2004): 340-362.

---. "Taking Doris Dörrie seriously: literature, film, gender". *Processes of Transposition German literature and film*. Ed. Schönfeld, Christiane. Amsterdam-New York: Rodopi, 2007: 347-362.

Moeller, Hans-Michael. "Text and Genre Context in Doris Dörrie's *Money*". *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Eds Birgel, Franz A. y Klaus Phillips. Lanham, Md.: Scarecrow press, 2004: 106-114.  
Petersen, Vibeke R. "Love and sexuality in *Men*". *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Eds Birgel, Franz A. y Klaus Phillips. Lanham, Md.: Scarecrow press, 2004: 50-59.

Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

Rejtman, Martín. *Rapado*, Buenos Aires: Interzona, 2007.

Rejtman, Martín. *Velcro y yo*, Buenos Aires: Mondadori, 2011.

Sanjurjo, Mariana. "Derivas de la identidad en la filmografía de Martín Rejtman", *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo* Eds. Moore, María José y Paula Wolkowicz. Buenos Aires: Librería, 2007. 137-150.

Sarlo, Beatriz. "Plano, repetición: Sobreviviendo en la ciudad nueva". *Imágenes de los noventa*. Eds. Birgin, Alejandra y Javier Trímboli. Bs.As.: Libros del Zorzal, 2003: 125-149.

Soto, Moira. "La Graciosa. Entrevista a Doris Dörrie", *Página/12*, suplemento *Las 12*, 5 de noviembre de 1999.

<http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-11-05/NOTA1.HTM>.

Consultado en febrero de 2013.

Taylor, Jennifer. "Doris Dörrie's *Men*; bridging the gap between 1968 and 1985?" *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Eds Birgel, Franz A. y Klaus Phillips. Lanham, Md.: Scarecrow press, 2004: 39-49.

Utz, Richard (2004), "Reflecting Love at Quite Its Natural Size: Doris Dörrie as a Writer", *Straight through the heart. Doris Dörrie, german filmmaker and author*. Eds Birgel, Franz A. y Klaus Phillips. Lanham, Md.: Scarecrow press, 2004. 177-187.

**Filmografía citada**





*Bin ich Schön? [¿Soy Linda?]* (1998), dir. Doris Dörrie. Guión: Doris Dörrie, Rolf Basedow y Ruth Stadtler. Con: Franka Potente, Uwe Ochsenknecht, Marie Zielcke, Anica Dobra, Juan Diego Botto y Gottfried John, entre otros. Alemania, Constantin Film Production, Fanes Film. 117 min.

*Los Guantes Mágicos* (2003), dir. Martín Rejtman. Guión: Martín Rejtman. Con: Valeria Bertucelli, Susana Pampin, Gabriel Fernández Capello, Fabián Arenillas, Diego Olivera, Leonardo Azamor y Cecilia Biagini. Argentina, Pandora Film. 90 min.

*Männer... [Hombres, hombres...]* (1985), dir. Doris Dörrie. Guión: Doris Dörrie. Con: Heiner Lauterbach, Uwe Ochsenknecht y Ulrike Kriener. RFA: Olga Film GmbH. 95 min.

*Rapado* (1992), dir. Martín Rejtman. Guión: Martín Rejtman. Con: Mirta Busnelli, Ezequiel Cavia, Horacio Peña y Damián Dreizik. Argentina. 75 min.

*Silvia Prieto* (1999), dir. Martín Rejtman. Guión: Martín Rejtman. Con: Rosario Bléfari, Valeria Bertucelli, Mirta Busnelli, Luis Mancini, Susana Pampin, Marcelo Zaneli y Gabriel Fernández Capello. Argentina. 90 min.